

Études littéraires



Iris, Revue de théorie de l'image et du son, « l'Effet Koulechov », Paris, vol. 4, no 1, 1^{er} semestre 1986, 135 p. Photos.

Yves Laberge

Volume 20, numéro 3, hiver 1988

Pionniers russes de la scène et de l'écran

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500826ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500826ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Laberge, Y. (1988). Compte rendu de [*Iris, Revue de théorie de l'image et du son*, « l'Effet Koulechov », Paris, vol. 4, no 1, 1^{er} semestre 1986, 135 p. Photos.] *Études littéraires*, 20(3), 153–155. <https://doi.org/10.7202/500826ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1987

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

- ² Le titre suggéré pour la traduction française serait *l'Âme du temps*.
- ³ Cité par Françoise Maupin, « [Tarkovski :] Un homme à part, qui considérait l'art du cinéma comme une quête mystique », *le Soleil*, Québec, 30 décembre 1986, p. A-7. Voir aussi Ingmar Bergman, *Laterna Magica*, Paris, Gallimard, 1987.
- ⁴ Voir la note 1.
- ⁵ P. 51 de la version anglaise.
- ⁶ Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, Paris, Laffont, 1982.
- ⁷ *Positif*, n° 109.
- ⁸ J.-P. Sartre et autres, « Tarkovski », *Études cinématographiques*, n° 135, 1983.



Iris, Revue de théorie de l'image et du son, « l'Effet Koulechov », Paris, vol. 4, n° 1, 1^{er} semestre 1986, 135p. Photos.

Cette sixième parution de la revue thématique *Iris* est consacrée à un concept encore très controversé de nos jours : « l'Effet Koulechov ». Dans ce seul numéro, six articles de fond explorent la question. Les textes, écrits en français ou en anglais, sont ensuite brièvement résumés et traduits pour les lecteurs non francophones ou non anglophones, selon le cas. Auparavant, en 1967 et en 1970, les revues *Film culture* et *Les Cahiers du Cinéma* avaient déjà consacré des numéros spéciaux à Koulechov.

Moins célèbre que son compatriote Eisenstein, Lev Koulechov (1899-1970) a longtemps enseigné à « l'Institut cinématographique de Moscou » et ses expériences sur la perception de « l'Art du cinéma » ont notamment permis d'identifier le fameux effet qui porte aujourd'hui son nom.

Le cinéaste Vsevolod Poudovkine (1893-1953), qui a étudié au « Laboratoire expérimental » de Koulechov, a relaté l'expérience dans ses écrits théoriques¹.

Nous fîmes, Koulechov et moi, une expérience intéressante. Nous empruntâmes à un film quelconque plusieurs gros plans du célèbre acteur russe Mosjoukine. Nous avons choisi des gros plans fixes où il n'exprimait aucun sentiment du tout — des gros plans neutres. Nous juxtaposâmes ces gros plans, identiques les uns aux autres, avec d'autres fragments de films selon trois combinaisons différentes. Dans la première, le gros plan de Mosjoukine était immédiatement suivi par un plan d'une assiette de soupe posée sur une table. Il était clair et incontestable que Mosjoukine était en train de regarder cette soupe. Dans la seconde, le visage de Mosjoukine jouxtait des plans montrant un cercueil où reposait une femme morte. Dans la troisième, le gros plan était suivi par l'image d'une petite fille jouant avec un amusant ours en peluche. Lorsque nous montrâmes les trois combinaisons à un public qui n'avait pas été mis dans le secret le résultat fut époustoufflant. Les spectateurs s'enthousiasmèrent pour le jeu de l'artiste. Ils observaient son humeur maussade devant

la soupe oubliée, ils étaient touchés et émus par la tristesse profonde avec laquelle il regardait la défunte et ils admiraient la façon dont ils esquissait un sourire de ravissement à surveiller le jeu de la fillette. Pourtant nous savions que dans ces trois cas le visage était exactement le même².

Dans sa présentation du numéro, pertinemment intitulé « l'Effet Koulechov existe-t-il ? », le rédacteur Jacques Aumont lance tous les éléments de ce qui pourrait alimenter un débat polémique autour du sujet, puisque l'auteur soutient que « "l'Effet Koulechov" n'existe pas [...] (p. 2) ».

L'évanescence de « l'effet Koulechov » s'explique surtout du fait que peu d'études approfondies ont été consacrées aux expériences de l'éminent théoricien du cinéma. Plusieurs spécialistes de la question se sont réunis pour faire le point sur ce mythe, et leur argumentation pourra éventuellement servir de référence.

Ainsi, l'article de Vance Kepley offre des données historiques sur les diverses expériences entreprises à « l'Atelier Koulechov ». L'auteur souligne le caractère « scientifique » que Koulechov souhaitait donner à ses recherches. De même, l'article de Iouri Tsyviane traite également de l'origine de « l'effet Koulechov ».

Plus loin, dans son essai pourtant sur « l'anthropologie de l'acteur », le russe Mikhaïl Iampolski démontre l'influence des théories théâtrales qui avaient cours en Russie durant les années 1910 sur le travail de Koulechov. Son article est le plus substantiel et le plus approfondi de tout le numéro.

À partir d'un court métrage qu'ils ont eux-mêmes réalisé, Martine Joly et Marc Nicolas tentent de répéter empiriquement les expériences de Lev Koulechov. Ils livrent le compte rendu de leurs observations dans « Koulechov : de l'expérience à l'effet ».

Dominique Château traite de l'aspect épistémologique de « l'effet Koulechov », en retraçant les principales étapes des premières recherches du cinéaste. L'auteur conclut que les expériences de Koulechov (de Poudovkine et d'autres) révèlent « la spécificité artistique, c'est-à-dire [...] l'usage déterminé » (p. 92) du cinéma par rapport aux autres arts.

Finalement, à partir du mythe de « l'Effet Koulechov », Dana Polan analyse notre façon d'interpréter et de comprendre non seulement les films, mais surtout les théories du cinéma. Les récentes révisions de « l'Effet Koulechov » pourraient remettre en question le contenu de plusieurs critiques et théories du cinéma.

Sans pouvoir répondre à la question posée, ce numéro de la revue *Iris* a au moins le mérite de ne rien promettre, mais d'offrir au lecteur plusieurs trajectoires et tous les éléments nécessaires à l'analyse et à la compréhension de « l'effet Koulechov ».

Au lecteur de répondre à son tour.

Yves LABERGE

Notes

- ¹ Tiré de Vsevolod Poudovkine, *Film technique and film acting*, New York, Groove Press inc, 1970, p. 168.
- ² Cette traduction de la citation du cinéaste provient de l'article de Dominique Château, p. 84.



Victor CHKLOVSKI, *Résurrection du mot* et *Littérature et cinématographe*, suivi de Alexeï KROUTCHENYKH, *les Nouvelles Voies du mot*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1985, 146p.

Ce livre présente en fait quatre essais distincts portant sur le futurisme russe, ses manifestes, et les mouvements auxquels il a donné lieu : formalisme, suprématisme, structuralisme¹. Trois de ces textes ont été écrits durant la période de 1912 à 1925, et sont précédés d'une introduction substantielle et récente de l'essayiste Andreï Nakov.

Victor Chklovski (1893–1984) était l'ami des futuristes. Deux des articles de ce recueil sont de lui : « *Résurrection du mot* » et « *Littérature et cinématographe* ». Outre ces deux textes et la présentation intitulée « *la Stratification des hérésies* » par Andreï Nakov, nous trouvons également (comme un trait d'union entre les deux essais de Chklovski) un inédit du poète futuriste Alexeï Kroutchenykh, « *les Nouvelles Voies du mot* ».

Comme l'explique Andreï Nakov dans sa présentation, entre 1912 et 1913, l'activité des futuristes russes se déployait grâce à la publication de nombreux manifestes. Par la suite, au printemps 1914, on assistait à une période de réflexion théorique à travers diverses manifestations : soirées, débats, conférences, articles, créations d'événements, etc.

Après avoir suivi toutes les représentations de l'opéra futuriste *Victoire sur le soleil* (considéré comme « une œuvre totale »), « Chklovski prononça [en] décembre 1913 une conférence dont le contenu semblait annoncer directement « *Résurrection du mot* » (p. 31).

Dans son introduction, Andreï Nakov explique l'approche et la démarche de Chklovski : « On retrouve dans *Résurrection du mot* les affirmations essentielles contenues dans les manifestes futuristes, mais sous une forme moins explosive — à la fois plus lyrique et plus didactique » (p. 29). Autrement dit, Chklovski tente ici d'expliquer rationnellement l'effervescence futuriste. Son message pourrait se résumer ainsi : afin de ressusciter le mot, il faut renouveler les formes traditionnelles, trouver des structures nouvelles, voire même créer de nouveaux mots.

Cette préoccupation autour d'une nouvelle vocation du mot est partagée par plusieurs auteurs futuristes, dont Alexeï Kroutchenykh (1886–1968). Ce dernier réalisa avec Kazimir Malévitch le célèbre opéra *la Victoire sur le soleil* en 1913. Également auteur de plusieurs articles, manifestes et poèmes futuristes, il nous offre dans *les Nouvelles Voies du mot* les pages